METODE ŞI TEHNICI PENTRU INTEGRAREA CROMATICĂ ÎN RESTAURAREA PICTURII

Cristina Oana BUSUIOC

Keywords: *art, restoration, restoration techniques, chromatic integration, pointillism*

Abstract: Painting restoration, nowadays, has a few concepts that we can put in two main directions: not to integrate chromatically the art work, after filing the gaps, or a slightly integration.

Here we talk about preservation and not about the enhancement of the image. The second direction is that the restorer approach occurs differently, depending on the extent of lacunars areas, location and nature.

Sadly, the virtual representation of the image restoration is not always well-regarded and its porpoise can be misinterpreted. The virtual representations are possible variants of a reconstitution, or a chromatic integration and may help to preserve the artistic authenticity of the art work. Not long ago, the only way to materialise the image of an art work or of an architectural complex was the repainting or the reproduction but today we may realise virtual representations, representations that will preserve the original work. Also, the virtual representations are accurate, the costs are reduced, the restoration materials used are less and the entire process is more flexible.

It is important to understand that the intervention in restoration work has to be the result of a critical thinking and the restorer must take account of those principles, principles that guide his entire activity.

*

* *

Între restaurare şi opera de artă există o legatură inseparabilă, cea din urmă condiţionează restaurarea, iar pentru opera de artă este esenţială recunoaşterea sa ca atare, ceea ce înseamnă de fapt „reintegrarea" operei de artă în circuit, prin restaurarea sa.

Cesari Brandi ne dă o definiţie a restaurării: „restaurarea constituie momentul metodologic al recunoaşterii operei de artă, în consistenţa sa fizică şi în dubla sa polaritate estetică şi istorică în vederea transmiterii ei în viitor"[1].

Scopul primordial al restaurării ne este precizat de acelaşi Cesare Brandi care spune că „restaurarea trebuie să vizeze restabilirea unităţii potenţiale a operei de artă, în măsura în care acest lucru este posibil, fără a comite un fals artistic sau un fals istoric şi fără a înlătura urmele trecerii operei de artă prin timp"[2].

Luînd în considerare faptul că, opera de artă reprezintă din punct de vedere material un proces complex de punere la un loc a mai multor materiale componente cu proprietăţi fizico-chimice diferite, cu moduri diferite de reacţie în timp, cu compatibilităţi mai mult sau mai puţin favorabile, ne dăm seama şi de multitudinea degradărilor specifice tuturor elementelor componente în parte, cărora restauratorii au posibilitatea de a le găsi multiple soluţionări. De aici reiese complexitatea şi dificultatea restaurării dar, pentu a-şi păstra unitatea în modul de operare, restauratorii au la bază un set de reguli, de principii care le ghidează activitatea şi îi ajută în abordarea corectă a problemelor cu care s-ar putea confrunta.

---

1 Cesare Brandi, *Teoria Restaurării,* Bucureşti, 1996, p. 36-37.

2 *Ibidem*, p. 39.

Restaurarea are ca scop obţinerea potenţialului original al operei de artă şi nu realizarea unui alt obiect nou, de aceea intervenţia restauratorului trebuie să pună în valoare lucrarea, să aducă opera la un stadiu morfologic şi cromatic cât mai aproape de starea sa originală.

Restaurarea ştiinţifică încetează acolo unde începe ipoteza, susţine codul de etică profesională. Astfel pot fi completate operele de artă care s-au păstrat în proporţie de minim 50%, cu condiţia să nu lipsească părţi esenţiale din original.

Există trei momente principale în viaţa operei de artă:

1. Creaţia, momentul naşterii;
2. Pasajul trecerii timpului (între creaţie şi prezent) şi urmările sale;
3. Prezentul şi acţiunea celor incluşi în el.

Cel de-al treilea moment trebuie privit ca fiind o şansă ce redă posibilitatea operei de artă de a fi receptată în valorile sale esenţiale şi adevărate, şi regăsită în acel spaţiu ce era deja al său.

Intervenţia de restaurare actuală trebuie înţeleasă ca rezultat al unei gândiri critice şi nu ca o afirmare a tendinţelor momentului, pentru a nu aluneca în greşeala „del restauratore rifacitore" cum îl denumeşte Umberto Baldini.

Şcolile de restaurare care au pus bazele acestei intervenţii referitoare la partea estetică a operei de artă adică intervenţia ce încheie restaurarea, au stabilit o serie de tehnici de integrare cromatică ce marchează coordonatele corecte ale domeniului.

În restaurarea actuală a lucrărilor pe diverse suporturi există câteva concepte în ceea ce priveşte integrarea cromatică a lacunelor, care se încadrează în două direcţii mari:

- A nu se integra deloc după completarea lacunelor, sau extrem de puţin. Este vizată doar conservarea, nu şi punerea în valoare a unităţii imaginii.

- A se interveni în mod diferenţiat pe zonele lacunare în funcţie de întinderea, localizarea şi natura lor .

Problema lacunelor este complexă, iar pentru varianta integrării cromatice înscrise în a doua direcţie sunt binecunoscute cele două şcoli importante de restaurare:

- şcoala florentină (Opificio delle Pietre Dure) şi
- şcoala romană (Istituto Centrale per il Restauro).

Metodele de realizare a integrării şi reintegrării cromatice a lacunelor utilizîndu-se tehnicile cunoscute (*velatura, ritocco şi tratteggio*) au fost gândite ca formule bine definite cu scopul de a marca intervenţia nouă – a restauratorului, astfel limitînd posibilitatea unor integrări fanteziste.

Şcoala de la Roma preferă reintegrarea sub formula *tratteggio- ului* cu linii verticale şi net trasate.

Şcoala florentină foloseşte variante plecând de la principiul acestuia:

a) *trateggio* vertical utilizat în general pe lacunele care trebuiesc racordate cu fonduri, pentru a se obţine suprafeţe relativ uniforme;

b) *tratteggio* cu linii scurte (avînd o direcţie oblică), care sunt trasate urmărind forma elementului unde este localizată lacuna din cadrul compoziţiei, de exemplu pe aureole, drapaje etc.; tehnica fiind denumită *selezione cromatica*.

c) *tratteggio* cu linii scurte care sunt trasate orizontal, pe lacunele localizate pe forme ce au în alcătuire linii verticale combinate cu cele orizontale.

Metoda care şi-a propus să excludă imitarea originalului a fost denumită de restauratorii florentini *astrazione cromatica* - adică crearea unei texturi abstracte trasată pe lacună urmărindu-se racordul cu câmpul pictural prin efectul optic obţinut ca urmare a suprapunerii liniuţelor colorate şi nu prin „ductus-ul" acestora adaptat la formele originale. Metoda florentină este fidelă principiilor brandiene, ea a luat naştere din necesitatea de a obţine un rezultat care să fie corect nu numai din punct de vedere teoretic, dar care să şi provoace o minimă perturbare vizuală. Culorile în stare pură şi suprapuse sau alăturate oferă un amestec optic, obţinându-se astfel integrarea cromatică.

Ornella Casazza susţinea ca fundamental pentru intervenţia de integrare cromatică: excluderea folosirii albului pentru că acesta alterează şi diminuează transparenţa culorii, făcându-le şterse şi mătuite.

Toate culorile prezentate într-o pictură apar ochiului şi implicit creierului căruia îi sunt transmise nu pure, ci amestecate din cauza unei alterări mai mult sau mai puţin accentuate ce le poate diminua total sau întuneca.

A selecţiona o culoare înseamnă a i se găsi caracteristicile şi componentele cu ajutorul cărora se poate recompune în ochi efectul de culoare. Contrar opiniei că acest mod de a acţiona ţine de tehnica divizionistă perfectată de impresionişti se poate afirma că cele două procedee nu au nimic în comun.

Divizionism-ul este o tehnică introdusă în pictură la sfârşitul secolului al XIX-lea de artiştii neoimpresionişti francezi *Georges Seurat, Paul Signac* şi alţii, folosind - pentru a asigura efectul fuziunii culorilor pe retină - tonuri pure, juxtapuse, ca elementele unui mozaic, în suprafeţe din ce în ce mai mici. Tehnica aceasta a tuşelor divizate - *divizionism* - se va accentua până la obţinerea unor puncte colorate, ceea ce a adus mişcării şi numele de *pointillism*. Din reţeaua de tuşe divizate sau puncte, se compun formele obiectelor şi personajelor reprezentate.

Tehnica se bazează pe „Legile contrastului simultan al culorilor" ale lui *Eugène Chevreul*, potrivit cărora, fiecare culoare de bază oferă posibilitatea de a pune în evidenţă şi culoarea complementară, deoarece micile pete perceptibile de la o anumită distanţă se contopesc în ochii privitorului. Spre exemplu, pentru a obţine culoarea verde trebuie amestecat albastrul cu galben. Pointilliştii, în schimb, pictează pe pânză un mic punct albastru şi imediat alături un punct galben de aceleaşi dimensiuni. Contopirea acestor două culori realizează în ochii privitorului, de la o anumită distanţă, culoarea verde[3].

În tehnica iluzionistă fiecare culoare este obţinută prin alăturarea pe pânză a diferite semne, haşuri, puncte în raport şi dependenţă cu legea complementarităţii în scopul de a provoca funcţiunea culorilor direct în ochii spectatorului.

Mai putem spune că selecţia cromatică este o tehnică ce se foloseşte pentru suprafeţe de culoare care se obţin prin haşurare, astfel încât o parte din ele să rămână mereu vizibile şi o parte să se amestece combinându-se cu cele adiacente şi cele de dedesupt.

Ornella Casazza susţine executarea selecţiei cromatice prin aplicarea de haşuri succesive astfel încât la sfârşitul operaţiei, prima haşurare să rămână în parte vizibilă printre semnele celei de-a doua haşurări şi în parte se va amesteca în ochi prin suprapunere, lucru ce va determina ca unele trăsături ale primei culori să apară pure în timp ce altele vor fi "combinate" cu a doua, permiţând distingerea primei culori de a doua. În acest mod ochiul nu va percepe doar rezultatul sumei ci va distinge şi valoarea cromatică a fiecărui element adăugat în parte care variază în intensitate şi claritate tocmai în mod separat.

Dacă prima întindere foarte densă nu va fi acoperită în întregime de a doua haşurare, aceasta va ieşi mereu în evidenţă nu pe calea amestecului ci prin precisa sa prezenţă însăşi în textura retuşului.

Alegerea de a folosi doar culori primare şi secundare este fundamentată de faptul că prin intermediul juxtapunerilor este posibilă obţinerea oricăror alte culori. Decizia de a le folosi fără a amesteca în prealabil culorile ia naştere din aplicarea practică a principiilor perceptive privitoare la culori, din care rezultă că, dacă culorile pure sau complementare sunt juxtapuse ele ating gradul lor maxim de intensitate şi luminozitate în timp ce dacă sunt amestecate se opacizează reducându-se mult luminozitatea.

Pentru integrarea cromatică la foiţa de aur se folosesc trei culori cu liniuţe trasate care construiesc textura de *astrazione* : galben, culoarea care defineşte aurul; roşul, culoare care redă modularea bolusului; verde, culoare rece care redă profunzimea şi transparenţa. Cele trei culori

[3] *Dicţionar de artă*, Bucureşti, 1998, p. 60.

juxtapuse în linii trasate divizionist, rămânând clare şi luminoase, reuşesc să producă efectul vibrant al aurului. Nimic din rezultatul obţinut nu este din punct de vedere fizic aur. Ductul liniuţelor formează un nou şi propriu ţesut (textură) pentru a rămîne separat ca aspect în raport cu originalul şi uşor de identificat în timp, dealtfel această metodă de integrare se aplică doar peste preparaţia nouă cu care restauratorul a completat lacuna.

În cazul lacunelor de strat pictural se ştie că sunt integrate prin *velatura* sau *ritocco,* tehnici prin care se respectă principiul intervenţiei minime şi tonurile utilizate sunt griuri neutre (în italiană *aqua sporca*). Desigur este urmărită atenuarea contrastului creat de lacune în câmpul stratului pictural prin aplicarea acestui ton neutru transparent.

Lacunele întinse ca suprafaţă nu se mai pot constitui ca suprafeţe reconstruibile (neexistând suficiente repere care să sugereze conexiuni cu imaginea picturală), dar ele sunt completate cu preparaţii aplicate în etape succesive până sub nivelul stratului pictural. Ca finisare acestea au diverse texturi, uneori uşor grosiere, fiind căutat un aspect granulos al preparaţiei. Suprafaţa acestora este integrată prin aplicarea unor tonuri neutre cu rolul de a transforma lacunele într-un fundal ce ajută la repunerea în valoare a picturii.

Uneori în restaurarea picturii ce se practică la noi în ţară există tendinţa de a se reconstitui în totalitate zonele lacunare. Această manieră fiind aplicată indiferent de dimensiunile lacunelor, chiar dacă pierderile mari de strat pictural nu mai păstrază repere absolut necesare realizării unei reintegrări cromatice, la nivel ştiinţific argumentate. Deseori se foloseşte ca argument funcţia liturgică a lucrării de artă.

Fiecare operă de artă poartă cu sine informaţii la nivel estetic, documentar- istoric, iconografic, tehnic, ba mai mult reprezintă acea calitate despre care Vasari[4] preciza: „*Ogni pittore dipinge se”.* La bază, acesta este un proverb toscan, întâlnit pentru prima dată în literatura italiană între 1477 şi 1479. Proverbul nu pare să fi existat în Evul Mediu dar, cu toate acestea, noţiunea similară poate fi recunoscută în faptul că fiecare pictor se crează pe sine involuntar în lucrările lui. Se pune întrebarea dacă societatea contemporană are nevoie de imagini totale la nivelul de cunoaştere estetică a acestui secol, ignorând esenţa operei şi pe creatorul său. Dar cei care propun sau realizează refacerile extinse pe zonele lacunare ale unei opere de artă subevaluează structura omului contemporan şi implicit capacitatea sa de a recepta şi accepta valorile, indiferent de aspectele diverse în care s-au păstrat.

Aşadar autenticitatea operelor de artă trebuie protejată mai ales prin minima intervenţie în timpul restaurării, dar acest lucru nu înseamnă că şi documentarea trebuie să fie redusă. Indiferent dacă se optează sau nu pentru îndepărtarea repictărilor, acest aspect trebuie evidenţiat prin analize de laborator, stratigrafii, care în final vor face parte din dosarul ce însoţeşte obiectul şi care pot servi la o restaurare viitoare.

Din păcate reprezentările virtuale nu sunt întotdeauna primite bine, iar scopul lor poate fi interpretat greşit. Este foarte adevărat că acestea pot servi ca o paletă de variante posibile în realizarea unei reconstituri, repictări, restaurări, integrări cromatice, dar utilitatea lor în cazul protejării autenticităţii artistice nu trebuie neglijată. Dacă până nu demult, singurele posibilităţi de a materializa imaginea reconstituită a unei opere de artă, sau a unui ansamblu arhitectural, din care lipsesc anumite elemente sau care şi-au pierdut policromia în timp, erau repictările sau reproducerile, acum se pot realiza reprezentări virtuale, care pe lângă faptul că nu afectează în niciun fel originalul, neintervenindu-se pe acesta, sunt şi mai exacte, costurile pot fi mai reduse, materialele folosite sunt mai puţine, iar maleabilitatea operaţiunilor, a diferitelor aspecte este mai mare.

---

4 Giorgio Vasari (* 30 iulie 1511, Arezzo, Italia - † 27 iunie 1574, Florenţa), pictor, architect şi istoric de artă italian, devenit celebru prin lucrarea: „*Vieţile celor mai renumiţi arhitecţi, pictori şi sculptori italiani, de la Cimabue până în timpurile noastre*" („*Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*", 1550 şi 1568).

Refacerile virtuale ale policromiei se pot realiza în mai multe moduri, astfel de reprezentări pot proteja operele de artă de nişte operaţiuni care le-ar putea compromite autenticitatea şi integritatea. Nici o operaţiune realizată direct pe obiect, fie că este vorba de teste de curăţare sau de propunerile de integrare cromatică, nu este total reversibilă. (foto.1 lacuna înainte de restaurare şi foto.2 – restaurare virtuală, Icoana Împărătească-Maica Domnului cu Pruncul-Iconostas Vagaş, expoziţia permanentă a Muzeului Judeţean Satu Mare)

În vederea protejării autenticităţii artistice fiecare posibilă intervenţie trebuie să fie tratată critic, fiind foarte importantă eliminarea oricărei operaţiuni care nu este neapărat necesară.

Claudio Paolini, Manfredi Faldi au explicat câteva tehnici de integrare cromatică adaptate la situaţii diferite*,* tehnici numite specific într-un glosar[5] cu specificarea că fiecare operă de artă este unică şi fiecare lacună trebuie să fie tratată în mod diferenţial.

Reintegrarea imaginii picturale (Reintegrazione pittorica)

Este parte a restaurării unde pe suprafaţa picturală se recrează un link (legătură) cu ajutorul unor intervenţii cromatice şi formale în cazul în care există lacune sau eroziuni ale stratului pictural.

Unul dintre obiectivele restaurării este ca lucrarea restaurată să ajungă la stadiul ca după restaurare, să aibă efectul potrivit, mai ales că implică un public numeros, cel mai adesea nepregătit pentru a ''citi'' o pictură caracterizată prin lacune, aşa cum s-ar întâmpla în cele mai multe cazuri, dacă restaurarea ar fi limitată exclusiv la conservarea datelor fizice. Trebuie pus în balanţă destul de mult şi cum o lacună, prin mărime şi locaţie, poate deteriora vizionarea operei. Astfel, s-a observat că simpla conservare a unei imagini poate mutila sau poate stimula imaginea care apare privitorului şi toate acestea, în funcţie de gradul de cultură al privitorului. Susţinându-se necesitatea intervenţiei dar neîncălcând nici unul din postulatele fundamentale de restaurare, integrarea cromatică va fi executată (orice tehnică ar fi aleasă- acuarelă, guaşă sau culori de verni), astfel încât să aibă cele mai bune garanţii de reversibilitate a „operaţiei”.

Retuş uşor de densitate - Ringranatura

În limbaj de restaurare indică un act de reintegrare cromatică care se face în mici retuşuri pe zone ale picturii şterse, dar încă lizibile, în scopul de a prezenta un material pictural mai compact şi mai omogen.

Reintegrare imitativă - Reintegrazione imitativa

Reprezintă intervenţia de reintegrare care nu permite să se distingă zona restaurată de cea originală. Încă practicată pe scară largă, atât în Italia, cât şi în străinătate, această metodă, evident, se ciocneşte cu unul din postulatele fundamentale de restaurare a operelor de artă: recunoaşterea intervenţiei. Se reiterează dorinţa de a ascunde lacuna şi se face un fel de operaţie camuflaj, se imită astfel elementele figurative ale picturii (restaurare imitativă), pentru a intra în concurenţă reală cu autorul (restaurare competitivă).

Reintegrarea imitativă subton - Reintegrazione imitativa sottotono

Este o intervenţie de reintegrare a imaginii de tip imitativ, cu scopul de a reface o legătură cromatică şi pe formă a lacunei cu restul picturii, oferind în acelaşi timp posibilitatea de a identifica zona de intervenţie, prin utilizarea de nuanţe mai deschise cu un semiton decât cele originale din jur.

Reintegrarea în neutru - Reintegrazione a neutro

Este o intervenţie de reintegrare cromatică, care se face cu aceeaşi culoare, o culoare neutră şi fără o reconstrucţie a elementelor formale. Utilizată pe scară largă în anii şaptezeci, în prezent reintegrarea în neutru este folosită mai ales pentru lacunele mari.

Reintegrare abstracţie cromatică - Reintegrazione ad astrazione cromatica

Se efectuează cu linii de culoare pură aplicate pe straturi. Metoda, definită în anii şaptezeci de Umberto Baldini şi Ornella Casazza (astăzi puţin aplicată din cauza complexităţii procedurii), a găsit aplicare în cazul decalajelor (lacunelor) de o anumită dimensiune sau localizate în aşa fel încât

---

[5] Claudio Paolini, Manfredi Faldi, *Glossario delle tecniche pittoriche e del restauro*, Firenze, 1999, p. 272.

nu lasă nici un indiciu asupra formei originale. În acest caz (spre deosebire de ceea ce se întâmplă cu selectarea culorii, sau reintegrarea în neutru) nu se ia în considerare tonul din jurul decalajului, dar se încearcă identificarea unui set de culori care este suma valorilor de culoare a întregului tablou.

Selecție de culoare - Reintegrazione a selezione cromatica

Se efectuează cu linii de culoare pură aplicate pe straturi. Metoda, definită în anii şaptezeci de Umberto Baldini şi Ornella Casazza, se aplică „în cazul în care în lacună se poate face reconstrucţie în realitatea ei cromatică şi figurativă, şi unde fără o astfel de reconstrucţie intervin îndoieli, interpretare arbitrară, mai multe soluţii formale sau de culoare." Această metodă este, de asemenea, utilizată în cazul lacunei la o suprafaţă cu foiţă de aur.

Reintegrarea rigatino - Reintegrazione a rigatino

Reprezintă o intervenţie de reintegrare picturală în care legătura între culoarea lacunei şi zona înconjurătoare este asigurată printr-o linie punctată verticală, în ton şi cu valori de culoare locală, astfel încât de la o distanţă relativ mai mare este subtilă, dar în mod clar se vede de la o distanţă mică.

Reintegrare picturală selectivă - Reintegrazione pittorica selettiva

Reprezintă o reintegrare picturală în care intervenția se realizează în așa fel încât, la o anumită distanţă, intervenţia apare imperceptibilă, dar care se vede în mod clar din apropiere. Este, cu alte cuvinte, o operaţiune de abordare prin suprapunerea de linii scurte sau puncte pe culori selectate şi care, la o anumită distanţă, vor apărea ca o vibraţie de culoare în armonie cu schema de culori locală sau generală a picturii.

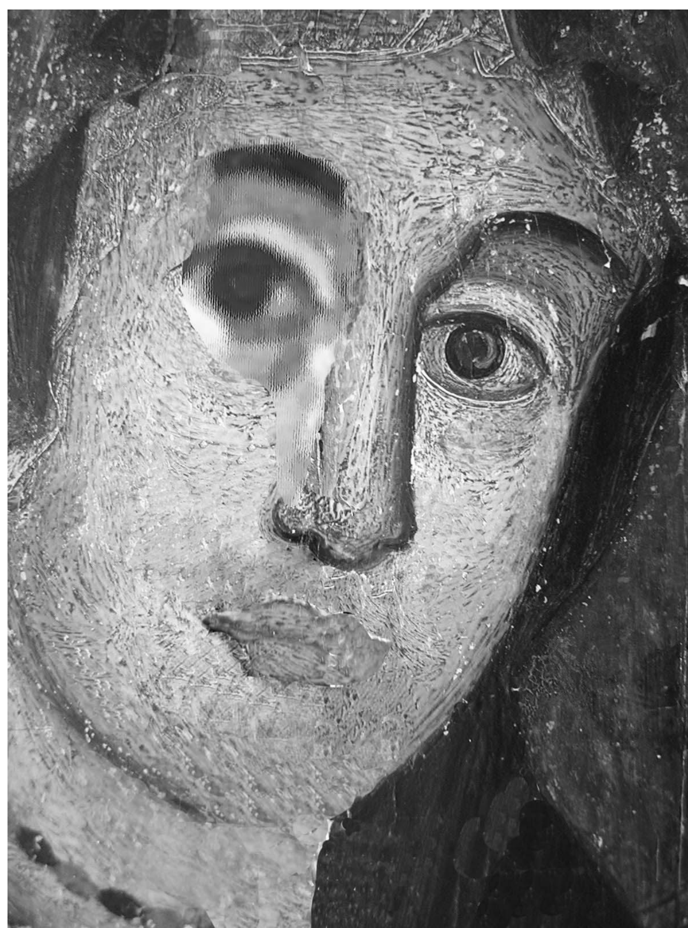
Cristina Oana Busuioc
Muzeul Judeţean Satu Mare
Satu Mare, RO
cristioana@yahoo.com

Bibliografie:

Brandi, Cesare, *Teoria Restaurării*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1996.
The Conservation of Late Icons, Gummerus Kirjapaino Oy, Jyvaskyla, 1998.
Dicționar de artă, Editura Meridiane, Bucureşti, 1998.
Paolini, Claudio, Faldi, Manfredi, *Glossario delle tecniche pittoriche e del restauro*, Edizioni Palazzo Spinelli, Firenze, 1999.
Scicolone, Giovanna, *Il restauro dei dipinti contemporane*, Editore Nardini, Firenze, 2004.



Icoana *Maica Domnului cu Pruncul*.
Detaliu - înainte de restaurare



Icoana *Maica Domnului cu Pruncul*.
Detaliu - retuş virtual